NEW LEFT REVIEW 153

SEGUNDA ÉPOCA

JULIO-AGOSTO 2025

ARTÍCULO

Zang Yongle — La reconfiguración de la hegemonía 7

ENTREVISTA

Roberto Schwarz — Polifonías políticas 29

ARTÍCULOS

Alyssa Battistoni — Situar la libertad 45

Aaron Benanav — Más allá del capitalismo—1 71

OBITUARIO

Comité editorial de la *NLR* — Michael Burawoy 143

ARTÍCULOS

Michael Burawoy — Palestina y Sudáfrica 147

Michael Levien — Un marxista sociológico 161

WWW.NEWLEFTREVIEW.ES

© New Left Review Ltd., 2000

Licencia Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)

Instituto República & Democracia

SUSCRÍBETE

tds traficantes de sueños

MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE
DIRECCIÓN GENERAL DEL LIBRO Y FOMENTO DE LA LECTURA

Entrevista

ROBERTO SCHWARZ

POLIFONÍAS POLÍTICAS

Entrevistado por Maurício Reimberg

Rainha Lira *fue toda una sorpresa, incluso para tus lectores más fieles. La obra abarca un amplio panorama social e histórico, que hasta ahora no habías abordado directamente en tus ensayos. A esto se suma la presentación muy estilizada de personajes, ideas, acontecimientos e intereses de la política brasileña, de las protestas masivas de junio de 2013 a la destitución de Dilma, las suertes del lulismo y el auge de la extrema derecha. ¿Qué te motivó a escribirla?*

Escribí la obra como una forma de reflexionar sobre la crisis política de Brasil, que al principio parecía favorecer a la izquierda, antes de dar un giro brusco hacia la derecha[1]. El verdadero impulso en este caso no era de tipo historiográfico ni naturalista. Para marcar cierta distancia, el escenario es «Brazul» en lugar de Brasil. Tiene un rey, una reina, princesas y otros detalles fantásticos, pero las alusiones paródicas al país son una característica constante. Basada en la estructura de *El rey Lear*, la obra es un intento de recuperar y evaluar el ciclo histórico que comenzó con las protestas en las calles de 2013, culminó con la destitución de Dilma Rousseff en 2016, la formación del gobierno presidido por Temer y la victoria electoral de Bolsonaro en 2018, y dio un giro final cuando Lula salió de prisión en 2019. Este tipo de visión global está pasado de moda, quizá desfasado, pero lo echaba de menos y decidí intentarlo.

---

[1] Roberto Schwarz, *Rainha Lira: Peça teatral*, São Paulo, 2022. Disponible en formato libro, *Rainha Lira* aún no se ha representado. Mario Sergio Conti escribió sobre la obra, descrita como «una epopeya polifónica brechtiana-brasileña», en «Tragicomedia brasileña», *NLR* 136, septiembre-octubre de 2022. Para un análisis de la situación política, véase André Singer, «El regreso de Lula», *NLR* 139, marzo-abril de 2023, y «Lulismo 3.0: un diagnóstico a mitad de mandato», *NLR* 150, enero-febrero de 2025. Las notas al pie han sido redactadas por la *NLR*.

Algunos críticos han dicho que la obra tiene ambiciones enciclopédicas. No pueden haberse referido al elenco de personajes, que es claramente incompleto. Están las multitudes en la calle, los estudiantes, los trabajadores, los políticos corruptos, los representantes de la clase dominante, los habitantes de las favelas. Pero no hay figuras militares ni religiosas, por señalar lo obvio. Donde sí intenté ofrecer una muestra más amplia de la situación brasileña fue en el debate intelectual sobre la transformación que se está produciendo. La obra es básicamente una sucesión de enfrentamientos retóricos durante la cual todo el mundo discute todo el tiempo. Eso es algo peculiar. En general, como sabes, los debates políticos no se consideran un tema literario apropiado, sino más bien al contrario. Existe un cierto consenso, no solo entre los conservadores, de que el arte termina donde comienza la discusión. Es como si el tema natural del arte fuera la vida privada, las relaciones íntimas, los sentimientos, las sensaciones: todo lo que no es la esfera pública. Pues bien, en esta obra, el debate constituye la materia prima del trabajo artístico. En particular, la pieza presenta la idea polémica de que el debate político, un tema tedioso y antipoético *par excellence*, no solo tiene lugar, sino que está dotado de poder estético.

No soy el creador de esta idea en Brasil. Uno de los modelos en los que se inspira es la película de Glauber Rocha *Terra em transe* (1967). Esta película grandilocuente, operística y algo caricaturesca, lo cual puede ser una virtud, eleva el debate político a grandes alturas. El problema de la transformación radical de la sociedad se plantea como una cuestión pública y poética, que debe discutirse a voz en grito. El Teatro Arena de São Paulo también experimentó en esta línea en la misma época; en *Arena conta Tiradentes*, de Augusto Boal, representada en 1967 bajo la dictadura militar, los debates sobre la rebelión anticolonial del siglo XVIII contra la corona portuguesa, la Conjuração Mineira, ocupan literalmente un lugar central. De este modo, *Rainha Lira* se inspira tanto en Glauber y Boal como en Oswald de Andrade en lo que se refiere al desenfreno[2]. Detrás de ellos, por supuesto, se encuentra Brecht, que convirtió las luchas y los debates entre clases sociales en un tema artístico de primer orden. En *Santa Juana de los Mataderos* Brecht intentó componer una especie de concierto cacofónico a partir del descontento social generalizado de la última etapa de la República de Weimar[3]. Dentro de mis posibilidades, ese es el modelo de esta obra.

---

[2] Oswald de Andrade (1890-1954): poeta, crítico y novelista; junto con Mário de Andrade (sin parentesco), fue una figura central de la Semana de Arte Moderno de 1922 celebrada en São Paulo; su *Manifesto antropófago* apareció en 1928.

[3] Para más reflexiones sobre *Santa Juana de los mataderos*, véase Roberto Schwarz, «Altibajos en la actualidad de Brecht», *NLR* 57, julio-agosto de 2009.

La narratividad alegórica, presente en el teatro de Boal y especialmente en el cine de Glauber Rocha, se trata de forma menos directa en tu obra.

Glauber Rocha utilizaba mucho la alegoría, con Brasil en el punto de mira. En pocas palabras, inventó síntesis no naturalistas de posiciones de clase, muy estilizadas, a menudo mordaces, casi clichés o caricaturescas, que operaban fuera del ámbito de la psicología individual. De ahí la pomposidad de esas obras en las que el hablante no es una persona, sino toda una categoría histórica. Esto eleva naturalmente el tono del discurso, que acaba a medio camino entre la magnificencia y la hipérbole, erigiéndose como una disputa entre entidades abstractas, que discuten sobre el destino de la nación. Llevando el argumento un poco más lejos, se trata de un arte exaltadamente antiburgués, comprometido con la superación del individuo, que, sin embargo, es insuperable hasta nuevo aviso, so pena de retroceder históricamente. Los discursos abordan la acelerada transformación de la sociedad en su conjunto, para bien o para mal, y a su manera tienen una cierta grandeza que escapa a la estrechez de la vida privada. El poder de la película proviene de esta elevada combinación de palabras e imágenes.

En mi obra intenté lograr algo similar, pero por otros medios. En lugar de la grandilocuencia, opté por la concisión, aunque mantuve los gritos. Utilicé el lenguaje más corriente posible, sin poetizar; austero y despojado, pero magnetizado por el horizonte de la transformación social, lo que le confiere un sentido de urgencia y un tono ligeramente elevado, justo por encima de lo prosaico. Disciplinado por la concisión y por la referencia constante a la crisis política, este lenguaje común deja atrás las redundancias de la vida cotidiana y se vuelve dinámico, si el recurso funciona. En otras palabras, el movimiento general de la sociedad está presente en todas partes, en todo momento, y esto libera del conformismo incluso al diálogo más trivial. Sin ser alegórico, significa algo más allá de sí mismo, se compromete con la totalidad, por usar una expresión que hoy en día es anatema. La inspiración lejana aquí es el Drummond de *Sentimento do mundo* y *A Rosa do povo*, que vincula la vida cotidiana de una capital periférica con el «sentimiento del mundo» y «el tiempo presente» mediante un lenguaje cotidiano, alejado de la afectación literaria[4]. Se trata de un nuevo tipo de intensidad lograda mediante la eliminación de lo superfluo y de la urgencia.

---

[4] Carlos Drummond de Andrade (1902-1987): poeta ligado al movimiento moderno brasileño de mediados del siglo XX; *Sentimento do mundo* fue escrito en 1940 y *A Rosa do povo* en 1945.

El drama se estructura en torno a una manifestación, que se convierte en un levantamiento popular y derriba a la progresista familia real, la reina y sus tres hijas. Pero justo cuando el poder parece estar al alcance de los manifestantes, estos dudan en lugar de lanzarse a lo desconocido, situación que ofrece una oportunidad a la derecha. A lo largo de la obra, se producen enfrentamientos entre los personajes y diversas voces anónimas, en discursos fragmentados que se complementan o se anulan entre sí. Así, por ejemplo, el momento en que la multitud toma el Palacio de Gobierno (vacío), que debería ser el clímax narrativo de la obra, tiene lugar fuera del escenario y es relatado por un estudiante anónimo. Es como si el material épico que constituye la obra solo pudiera alcanzar realmente una representación escénica, cuando la violencia de la situación se hace explícita, frente a la cual las ideas y teorías, incluso las más avanzadas, resultan inocuas. Esto redefine, aunque no invalida, las aspiraciones en pro de una sociedad igualitaria, que sustentan momentos de considerable fuerza poética en tu prosa. Sin embargo, en el epílogo, cuando el rey Lula pronuncia su monólogo tras salir de prisión, parece volver algo de la discursividad anterior, ahora quizá en tonos farsescos. ¿Cómo concebiste esta dimensión narrativa del texto?

Hay muchas preguntas aquí, vamos a analizarlas una por una. Como señalas, el hilo conductor de la obra es la manifestación, que se radicaliza y conduce a la toma del Palacio de Gobierno, que está vacío. La multitud que grita en la calle está despolitizada y compuesta por voces anónimas, muy discordantes. Las consignas y reivindicaciones van de lo revolucionario a lo grosero, de gritos de dolor a expresiones abstractas, de lo religioso a lo ignorante, de lo desilusionado a lo esperanzado, de lo desinteresado a lo corrupto; en definitiva, una confusa mezcolanza de descontentos incompatibles. Todo ello tiene un aspecto claramente brasileño, conferido por el legado de la esclavitud. Los pobres quieren ser tratados como personas, no como animales. Si es posible, quieren convertirse en consumidores, aunque eso no significa olvidar la discriminación racial que han sufrido.

En un plano más general, podríamos decir que el carácter amorfo y apolítico de las masas es consecuencia de la victoria global del capitalismo sobre el socialismo y es contemporáneo a la putrefacción del propio capitalismo. Dicho esto, aunque es fundamental, el movimiento popular rara vez se muestra directamente; solo hay una escena en la que ocupa un lugar central. Durante el resto de la obra, nos enteramos de la manifestación a través de los intercambios y gritos de quienes quieren liderarla; de los distintos partidos que luchan entre sí, discutiendo todo. Trabajadores,

estudiantes, la familia real, *favelados*, figuras de la extrema derecha, todo el mundo habla de ello y discute sobre su dirección, con mejores o peores intenciones, con mayor o menor éxito. Esta diversidad de perspectivas opuestas, a menudo contradictorias, confiere amplitud y complejidad al proceso en su conjunto, cuyo significado último sigue abierto.

La mayor parte de la obra tiene un tempo «narrativo» en contraposición al «dramático». Siguiendo a Brecht, los diálogos son escaramuzas parciales, que permiten vislumbrar el levantamiento popular en curso, decisivo pero ausente de la escena. Solo hacia el final, en el primero de los cuatro desenlaces, todos los protagonistas de la obra –los personajes y las masas– se reúnen en un vasto espacio público, «el valle y el viaducto» del Vale do Anhangabaú de São Paulo, en busca de una salida al enfrentamiento que se ha estado gestando[5]. La contradicción social en su dimensión colectiva ocupa el escenario y amenaza con ser resuelta por la izquierda, pero luego se inclina hacia la derecha. Se produce un cambio de registro literario: el modo de exposición indirecto y «narrativo» es sustituido por una presencia directa y «dramática» en el escenario, que acaba siendo vaciada por el anticlímax político. Ya sea por miedo o por estar marcados por el fracaso histórico del socialismo, los líderes de la izquierda no se atreven a dar el salto hacia lo desconocido, que en otros momentos podría haber parecido un paso adelante hacia el futuro. Ante su falta de proyecto, el derecho a gobernar recae en su adversario, el capital.

Este giro también afecta a su condición de teatro brechtiano, que derivaba la autoridad de su didactismo del prestigio de sus «clásicos» –Marx, Engels, Lenin– y de su certeza sobre el curso de la historia. En ese sentido, *Rainha Lira* es una obra brechtiana sin mensaje final, lo cual es a la vez un reflejo de nuestra situación histórica y un mensaje en sí mismo.

Para quienes no se hayan dado cuenta, el escenario está tomado del poeta del movimiento moderno Mário de Andrade, cuyo oratorio «As Enfibraturas do Ipiranga» imaginaba una versión musical pública de las polémicas del movimiento moderno paulista puesta en escena en la explanada del Teatro Municipal. He mantenido el lugar y cambiado los protagonistas: en lugar de los «barbudos viejos y temblorosos» de Andrade, que se enfrentan a los «jóvenes verdedorados», yo tengo al pueblo, a los estudiantes, a los líderes sindicales, a los alborotadores, a los exbolcheviques, a los jefes

[5] El Vale do Anhangabaú de São Paulo es un amplio espacio público situado en el centro de la ciudad, un paseo arbolado sobre lo que antiguamente era el lecho de un río, delimitado por un viaducto. Se ha utilizado a menudo para manifestaciones de protesta.

fascistas, etcétera, todos decidiendo el futuro de Brazul en el Anhangabaú, donde se agolparon los ansiosos «brazuleños» durante las protestas por el aumento del precio del autobús en 2013. La situación también recuerda las protestas Diretas Já de 1984[6].

¿Y el Epílogo, el discurso final del rey Lula? Algunos lo han considerado farsesco.

No lo considero farsesco y ni siquiera lo considero como un epílogo. Para mí, es una escena inconclusa, caracterizada por un punto muerto; en última instancia, eso es lo interesante. Empecé a escribir la obra en 2015, antes de la destitución de Dilma, antes del arresto y posterior liberación de Lula. La terminé en 2021, con Lula ya libre. Cuando escribí la escena final, todavía no estaba claro, si volvería a la presidencia ni cuál sería el carácter de su gobierno. Según mi plan, la obra terminaría con La Cosa llegando al poder, cerrando el ciclo con una victoria de la derecha[7]. Pero entonces Lula salió de prisión y pronunció un poderoso discurso, que alteró el campo de posibilidades del país de la noche a la mañana. Sentí que la obra quedaría incompleta, si no se incorporaba de alguna manera este repentino giro. Intenté captar el significado de este episodio en términos realistas, en la medida de lo posible y sin euforia infantil. Llegué a la conclusión de que Lula había sido liberado para resolver el punto muerto al que se enfrentaban sus enemigos: no saber qué hacer con el derechismo exagerado y torpe de Bolsonaro. Y que también había sido liberado –como sugiere la penúltima línea de la obra, que es desagradable, pero acertada– para «externalizar el fracaso» de sus adversarios, la derecha parlamentaria, que parecía haber fracasado incluso mientras estaba en el poder. Con cierta clarividencia, el Lula de la obra («el Rey») formula un valiente programa mínimo al salir de prisión y volver a la escena política: «Prefiero que no me abucheen al salir»[8].

---

[6] Mário de Andrade (1893-1945): poeta adscrito al movimiento moderno, fotógrafo y etnomusicólogo. «As Enfibraturas do Ipiranga», subtitulado «Oratorio profano», es el último poema de su emblemática colección de 1922, *Paulicéia Desvairada* [Paulicéia alucinada]. La obra iba a representarse en el exterior del Teatro Municipal de São Paulo, escenario de la Semana de Arte Moderno de 1922, junto al parque y el viaducto de Anhangabaú. Sus «Jóvenes» y «Barbudos» representaban a las facciones modernas y antimodernas del país. Las grandes movilizaciones de 1984, conocidas como «Diretas Já» (Directas ya), que reclamaban elecciones directas, contribuyeron a poner fin a la dictadura militar de 1964-1985. Para más información sobre las protestas de 2013, véase la nota al pie número 13.

[7] El personaje parecido a Bolsonaro en *Rainha Lira* se llama *O Coiso*, «La Cosa» o, en argot, «La Herramienta».

[8] En Mario Sergio Conti, «Tragicomedia brasileña», *cit.*, pp. 58-59, aparece la traducción al castellano del discurso del rey Lula en la última escena de *Rainha Lira*.

Yo no diría que el discurso final del rey Lula es farsesco. Es una evaluación sobria del curso de los acontecimientos que, gracias a la sobresaliente actuación de Lula, no podemos dejar de reconocer su papel, no acabó en un desastre total, sino en el conservadurismo gelatinoso que tenemos hoy. Cuando estaba escribiendo la escena, la comenté con algunos amigos, varios de los cuales pensaban que era un error glorificar a Lula. Yo no lo creía así. Hasta ahora, la incertidumbre final de la obra ha sido confirmada por los acontecimientos y refleja algo significativo de nuestra época. Contrasta con el tono apocalíptico y shakesperiano de la penúltima escena, que augura un Reich milenario para La Cosa. Pero la conclusión tiene un registro diferente: más disonante y más reflexivo. Aquí, el regreso del rey es una especie de «final feliz» discreto, a falta de uno mejor. Permite un respiro, pero también promete más de lo mismo.

El debate sobre Rainha Lira *ha planteado la cuestión de cómo definir el género de la obra: obra de teatro, ensayo, forma híbrida. ¿Esta cuestión era importante para ti mientras escribías?*

En mi opinión, la característica formal más llamativa de la obra es la longitud de los diálogos (o monólogos) de los personajes. No se detienen en el punto que dictaría la psicología o el arte del diálogo realista. Solo terminan cuando su razonamiento está completo. Esto convierte a algunos de ellos en ensayos en miniatura. La obra se convierte en una especie de cantata de puntos de vista contrapuestos, pronunciados o gritados unos a otros, al borde de la transformación social, en un espacio de crisis y debate público que trasciende el teatro psicológico y la visión burguesa de la vida. Las cuestiones en juego descomponen al individuo, van más allá de él, lo superan. La obra trata de cuestiones, no de individuos. Es una respuesta, tal vez, a ese mismo deseo de existencia colectiva, que llevó a Glauber a la alegoría, es decir, a una cierta elevación y desindividualización. Los razonamientos llegan hasta sus conclusiones, pero no solo se oponen entre sí, sino que también exponen sus propias contradicciones, de tal manera que nada se completa, debido a obstáculos externos o internos. Eso también se aplica a la victoria de la derecha. Bolsonaro dijo una vez, con una sinceridad insólita, que había venido a deshacer, más que a construir, definiendo, tal vez, la tendencia decadente de la época. En resumen, el ensayo es una de las formas constitutivas de la obra.

Por supuesto, el predominio de lo ensayístico sobre la ficción –del comentario sobre la narrativa, de la prosa sobre la poesía– es una tendencia de la

literatura moderna. Era como si las pautas del siglo XIX, codificadas *grosso modo* por el realismo, se hubieran vuelto demasiado estrechas, demasiado sintomáticas de una limitada cosmovisión burguesa. El ensayo, con su amplitud y libertad de movimiento, sirvió de antídoto contra esta rigidez. Al entretejer la reflexión ensayística en el tejido de la ficción, los escritores hicieron estallar lo que Drummond denominó el «mundo obsoleto». En términos teatrales, esta hiperabundancia de lenguaje ensayístico plantea problemas al autor, al director, a los actores y al público. ¿Es interesante esta sucesión interminable de largos argumentos? ¿Se convierte en verborrea? Quizá la obra debería leerse o escucharse, en lugar de verse. Tal vez podría leerse como una novela de ideas.

Se trata, pues, de una obra teatral para ser leída.

Pero quién sabe. He visto obras que duran cuatro o cinco horas en las que el público circula libremente por el escenario y entre los actores que hablan, con excelentes resultados. Pero depende de que haya un director con ganas de hacer cosas así. Es una obra experimental y montarla no será fácil, desde luego.

Tu primera obra teatral, A lata de lixo da história: Chanchada Política, *se reeditó en 2014*[9]*. En aquel momento, los lectores sentían curiosidad por la posible relación entre la obra, escrita en 1969, y las manifestaciones de 2013, que son el tema central de Rainha Lira. A pesar de las conexiones temáticas y dramáticas entre ambas obras, que tratan sobre levantamientos populares, el uso del escenario parece diferente. Una de tus preocupaciones en A lata de lixo da historia era hacer explícitos en el escenario los elementos que los personajes no decían, pero que, sin embargo, determinaban el curso de los acontecimientos. Los gestos desempeñan un papel decisivo: las poses que adoptan los notables frente al espejo, las palizas que reciben los títeres negros, los enfrentamientos físicos entre los personajes, la venganza final del títere negro, que arroja al notable blanco a la basura. En Rainha Lira, sin embargo, ni siquiera los apartes funcionan de la manera tradicional: son escuchados por los demás personajes, que proceden a discutir sobre ellos. En este caso, el conflicto se manifiesta en palabras más que en gestos o situaciones. ¿Cómo explicaría estas diferencias formales desde un punto de vista histórico?*

Aunque surgieron en momentos históricos diferentes, ambas obras esbozan una revolución seguida de una contrarrevolución. En *Rainha*

[9] Roberto Schwarz, *A lata de lixo da história: Chanchada Política*, São Paulo, 2014.

Lira hay elementos de 1964, 1968 y 2013. *A lata de lixo da historia* fue contemporánea del movimiento tropicalista y, en cierta medida, compartía su sentido del absurdo nacional. El contenido de este absurdo –la unión discordante, muy brasileña y latinoamericana, de la modernidad internacional, por un lado, y de elementos arcaicos de la época colonial, como la pobreza y el autoritarismo, por otro– se trata de forma crítica, porque era la fórmula de la dictadura de entonces, pero también era motivo de risa, una risa ambivalente y ligeramente histérica. ¿Hay motivos para reír en medio de una dictadura violenta? Paradójicamente, sí. Comparadas con el mundo avanzado, ilustrado y democrático, la inevitable vara de medida de nuestro atraso, las pretensiones civilizatorias de los esclavistas de la obra eran materia de comedia en el patio trasero del mundo. No solo éramos trágicos, éramos ridículos. Dicho esto, el progreso en sí mismo no parecía estar en duda, aunque por el momento se encontrara en otra parte. Solo teníamos que abolir la esclavitud –ese pequeño detalle– y nosotros también formaríamos parte del mundo civilizado. Y, a pesar de todo, no estaba prohibido reír.

Entre 1969 y 2022, fechas de publicación de las dos obras, las coordenadas globales se invirtieron. El socialismo murió y las democracias capitalistas perdieron su carácter ejemplar, dejando sin una métrica clara cuestiones como el progreso. Así, a pesar de su evidente precariedad, el levantamiento popular en *Rainha Lira* no es realmente cómico, porque su falta de salida es demasiado real. La confusión de los argumentos no es ninguna broma. La estupidez y la barbarie de la derecha, aunque son una especie de parodia nacional, ya no parecen una condición temporal. Y el estado de desenfreno no se refiere solo a Brasil, que ha dejado de ser una burbuja. Al comienzo de la manifestación, una de las voces anónimas pregunta: «¿Esto es progreso?». Esa frase es un indicador de la situación histórica de la obra. El sarcasmo es menos alegre y más desorientado que en *A lata de lixo da historia*.

Esto queda patente en la escena en la que la fugitiva Rainha Lira sube a la favela e intenta negociar un acuerdo con el jefe de la milicia, que se convierte en La Cosa. Ella dice: «El Frankenstein que puede venir a quitarme la corona, este nuevo Papa, lleva ahí mucho tiempo, casi desde siempre, aunque con diferentes rostros, a veces menos abyectos, según el gusto de cada uno». A pesar de su origen indeterminado, La Cosa es el personaje que parece tener más claridad sobre su papel histórico, que posee capacidades prácticas reales para llevar a cabo su trabajo de exterminio, que entiende la teoría de la revolución

y que tiene una mentalidad rebelde. ¿Podrías comentar la caracterización de esta figura, que constituye uno de los aspectos más destacados de la obra?

Temerosa de la insurrección, la familia real sube la colina hasta la favela. En otras palabras, la clase dominante brasileña va al encuentro de las masas. Este recurso literario reúne a los extremos sociales, que se mantienen separados en la vida cotidiana, pero que en realidad son complementarios y tienen mucho que ver entre sí. La Cosa aparece bajo sucesivas apariencias: primero como ladrón de unas zapatillas deportivas, luego como jefe de una banda criminal local, posteriormente como propietario de una favela, que negocia una alianza mafiosa en pie de igualdad con la Reina, lo cual le hace aparecer con una cara diferente. Finalmente, como cerebro de las milicias, La Cosa da una lección de historia y teoría revolucionaria a una elite blanca atónita, incluido el público, anunciando que pronto el poder será suyo y que establecerá un «régimen de terror»[10].

La figura de La Cosa no es del todo plausible, pero tiene sentido, y eso es suficiente. El personaje podría describirse como un compuesto, que injerta la sociología de la izquierda –una autocrítica de la elite– en la revuelta de los desposeídos. O, si se prefiere, que pone en boca de estos últimos la historia de la traición sufrida por los antiguos esclavos, abandonados a su suerte tras la abolición, una historia contada por Joaquim Nabuco en el siglo XIX y por la izquierda de la Universidad de São Paulo en el siglo XX[11]. Transferida de una clase a otra, esta indignación moral y teórica adquiere una nueva virulencia y significado. El mismo discurso puede servir a diferentes propósitos. En lugar de ofrecer reparación –la vergüenza es un sentimiento revolucionario, según Marx– puede convertirse en una justificación parafascista, dependiendo de quién lo pronuncie. Es una de las transmutaciones que permite el recurso artístico de la intensificación de las contradicciones, de reunir lo que se ha mantenido separado, de apropiarse productivamente de las ideas ajenas, de la dislocación social de los argumentos.

En términos generales, las clases sociales aprenden unas de otras, tanto en la vida real como en el teatro. Aquí, los intercambios van de imitaciones simples y divertidas –los pobres imitan a los ricos y viceversa– a la

---

[10] Milicias: grupos paramilitares criminales, generalmente formados por miembros activos y antiguos miembros de las fuerzas de seguridad, que operan como mafias en Río de Janeiro y en todo el país.

[11] Joaquim Nabuco (1849-1910): abolicionista y diplomático brasileño; entre sus obras se encuentran *O abolicionismo* (1883) y *Minha formação* (1900).

apropiación de tendencias históricas. Por ejemplo: el empresario con un pasado marxista, que reconoce la existencia de la lucha de clases y quiere ganarla para sí mismo. O la reina, harta de los discursos altisonantes, que admira la retórica soez de la favela. La princesa progresista estudia la organización popular observando a las milicias. Ambas clases sienten pasión por las zapatillas de diseño. Sin embargo, bajo la apariencia izquierdista del luchador popular de extrema derecha hay algo más que una simple inversión: hay una realidad del momento presente. Él forma parte de un exitoso impulso para transformar la sociedad hacia el autoritarismo y una explotación más profunda. Mientras que, en el otro lado, a pesar de la retórica, el centroizquierda está a la defensiva, queriendo que todo siga como está para mantener los niveles actuales de explotación. De manera análoga, la historia está presente en las palabras de los trabajadores, que repiten como loros los discursos de los patrones.

La primera de las dos escenas en la favela es sombría, desarrollada bajo el signo de La Cosa y del crimen. La segunda es alegre, lo contrario del gangsterismo, desarrollada bajo el signo de los jóvenes artistas y del aprendizaje, lo cual deja sin lugar a los militantes de extrema derecha y a los evangélicos. ¿Qué imágenes de la pobreza configura esta escena?

Aquí también tenemos una improbable asamblea multiclase en Brazul, otro capítulo en la lucha de clases en el plano de la argumentación. Esta escena reúne a los jóvenes artistas de la *favela*, en su mayoría negros, junto con el alcalde, los estudiantes, la reina y los líderes del golpe de Estado en curso. La cultura, como siempre, necesita financiación, lo cual no es un delito, aunque sí una limitación. El recurso formal más llamativo aquí es la facilidad verbal de los habitantes de la favela, que discuten con claridad y sofisticación sobre los problemas de la cultura popular: su financiación, su componente afrobrasileño, sus limitaciones, su emancipación y su papel en la «revolución nacional», por no hablar de su proximidad a la actividad delictiva. La calidad del discurso, muy alejada de las condiciones de pobreza, funciona como una victoria social, permitiendo a los excluidos mantener una discusión compleja. Además de artistas, los jóvenes son estudiosos y reflexivos. El maestro aquí es Brecht, que quería poner los recursos más sofisticados del lenguaje y la cultura a disposición de los trabajadores y se negaba a aceptar que estos se vieran confinados a la estrechez de su situación actual y sus modos de expresión, como querían el naturalismo y el populismo, así como un cierto purismo clasista. Aquí, la desagregación intelectual se extiende

igualmente a los propios argumentos, que cuestionan las certezas y las contradicciones del debate sobre la cultura popular. Los problemas son numerosos: ¿los nichos culturales y las cuotas raciales son equivalentes a prisiones? ¿Una banda de samba puede merecer el Premio Nobel? ¿La pobreza es pintoresca, es vergonzosa, es un problema solucionable, es una cuestión crucial para el mundo? La favela: más que atrasada, ¿no sabemos todos que es el futuro de la humanidad? ¿Cuáles son sus enseñanzas? ¿La cultura popular es revolucionaria? ¿El éxito individual es una traición? ¿El artista *favelado* compite en igualdad de condiciones con el arte contemporáneo? ¿Este compite con él? La proliferación de preguntas y la libertad crítica para enfrentarlas no garantizan una solución, pero aportan aire fresco y disfrute.

El impulso para esta escena se lo debo a Iná Camargo Costa, quien me mostró un espléndido documental en el que los jóvenes que ocupaban escuelas en el estado de Pernambuco explicaban su situación[12]. Con admirable ironía, además de mucho canto y baile, los estudiantes pedían el apoyo que necesitaban para seguir vivos, para no morir en las calles y para limpiar Brasil. En su ingenio, gracia y falta de presunción hay algo, quizá el deseo de no ser delincuentes, que intenté captar.

La obra propone una lectura particular de las manifestaciones de junio de 2013. El movimiento no se reduce a una mera incubadora de fuerzas de derecha, que ha sido la visión retrospectiva predominante en la izquierda. Al mismo tiempo, señala a los autónomos con una crítica mordaz, sin pasar por alto el dirigismo de la izquierda tradicional. ¿Cuál fue tu experiencia de junio?

Bueno, yo lo viví principalmente sentado, porque acababa de operarme del pie. Como todos los demás en la izquierda, estaba entusiasmado con las manifestaciones y el estilo antiautoritario del Movimento Passe Livre y me perturbó la posterior victoria de la derecha en las calles[13]. Mi información no iba mucho más allá de lo que leía en los periódicos y veía en la

---

[12] Iná Camargo Costa es profesora de literatura en la Universidad de São Paulo. El documental es *Bora Ocupar*, de Soraia de Carvalho (2018), disponible en YouTube. En noviembre de 2016, estudiantes de Recife comenzaron a ocupar los edificios de sus escuelas en protesta contra los recortes en educación y las propuestas de privatización del gobierno de Temer; las ocupaciones se prolongaron hasta enero de 2017.
[13] Movimento Passe Livre (Movimiento por el Transporte Público Gratuito): fuerza líder en la fase inicial, mayoritariamente dominada por la izquierda, de las protestas de junio de 2013, que abogaba por la abolición de las tarifas del transporte público. Véase André Singer, «Rebelión en Brasil: carácter social y político de los acontecimientos de junio», *NLR* 85, marzo-abril de 2014.

televisión, y no pretendo ser un experto en el tema. Mi última palabra al respecto, instintiva, está tácitamente contenida en la estructura de *Rainha Lira*. Nueve décimas partes de la obra siguen la marcha, que, tras una larga preparación, es fácilmente derrotada. Cuando sus vencedores, pertenecientes a la derecha tradicional, celebran la victoria, son decapitados uno a uno por la banda de La Cosa, que quiere reinar por toda la eternidad. Pero sus partidarios, a su vez, son rápidamente derrocados para que el antiguo orden, ya podrido, pueda reinstaurarse hasta nuevo aviso. En un momento dado, llevé a un amigo inglés, interesado en los debates en torno a las protestas, a una reunión con algunos militantes en São Paulo. Nos hablaron de la teoría de la explosión revolucionaria: con cinco mil participantes, una manifestación es manejable; con diez mil, se descontrola; y con cien mil, puede pasar cualquier cosa, incluso el surgimiento de un nuevo orden social. La teoría me pareció interesante, pero dudosa, y la incluí en la obra, donde triunfa hasta el penúltimo momento, cuando los manifestantes no saben qué hacer y son derrotados.

¿Cuál sería el lugar del intelectual independiente en la configuración de la obra?

La actividad intelectual –absurda, ridícula o esclarecedora– es la materia prima de la obra, que contiene mucho más debate que acción. Se distribuye entre los personajes, sin un portador concreto que se distinga de los intereses de la calle. Esta actividad intelectual nunca es independiente de la posición del hablante, lo que supondría la muerte del teatro dialéctico vivo, mientras que las posiciones desde las que hablan los personajes son afectadas por lo que se dice, siendo a su vez juzgadas. Incluso los discursos que parecen más «autónomos», como el discurso de La Cosa sobre la desigualdad en Brazul, están impregnados de la realidad extralingüística del personaje. En este caso, es fundamental tener en cuenta que el discurso contra el saqueo de los pobres, sin perjuicio de su veracidad, sale de la boca de un jefe de la milicia y candidato a dictador.

Dicho esto, es preciso recordar que esta obra no es la única en la que no existe la figura del intelectual independiente, es decir, incondicionado y libre. Incluso cuando pensamos en contra de nuestros intereses inmediatos o de nuestra clase social, dependemos de ella y de sus antagonistas, reales o ilusorios. Si extendemos nuestras antenas a otra zona social, aunque sea inventada, será una negación de la nuestra y, en ese sentido, parte de ella; y también comenzará a ejercer una influencia sobre nosotros, aunque sea más difusa. A modo de clasificación aproximada: en la

obra hay quienes piensan a favor del orden –o de un nuevo desorden, con privilegios aún mayores– y quienes aspiran a un socialismo confuso. Por un lado, está la propiedad privada excluyente y el poder; por otro, el pueblo «en contra», por decirlo en términos de Antonio Candido[14]. Pero incluso en el bando golpista se registran destellos de independencia, como, por ejemplo, cuando el malvado doctor Fidelino se encuentra deseando un orden social menos abyecto. Del mismo modo que no faltan declaraciones conformistas o reaccionarias en el bando popular.

Paulo Arantes ha sugerido que hay algunas lagunas en la obra que coquetean, poéticamente, con la idea del socialismo[15].

Toda la obra es una aspiración frustrada hacia el socialismo. Un lector la calificó de maniquea: los impulsos generosos provienen de los estudiantes y del bando popular, mientras que las clases dominantes se preocupan por los negocios, la malversación, la explotación y la opresión. Para bien o para mal, dejando de lado los prejuicios, la división de roles es una realidad histórica que recoge la obra, la cual, sin embargo, no se detiene ahí. Mientras que las clases altas son tratadas con sarcasmo y los manifestantes con simpatía, estos últimos son el principal foco de examen crítico y perplejidad. La sumisión de los trabajadores a las tesis de sus jefes es el enigma histórico que hay que descifrar, mientras que el inextricable entrelazamiento de los dos bandos proporciona el motor subyacente de la obra. No hay que olvidar que la amenaza de las amenazas, el régimen de La Cosa, se gesta en cierta medida entre las capas populares. Pero también me he preocupado de representar el polo opuesto: el entusiasmo con el que los pequeños señores y señoras maldicen a los trabajadores de su país, cuando llega el momento, y envían a la policía para que los golpee.

¿Cómo imaginas la puesta en escena de la obra? Dada la multiplicidad de voces y la centralidad de la palabra hablada, algunos han sugerido algún tipo de instalación o de teatro radiofónico.

---

[14] Antonio Candido (1918-2017): teórico literario brasileño, miembro fundador del Partido dos Trabalhadores, profesor de Schwarz; para un cálido recuerdo, véase Roberto Schwarz, «Antonio Candido, 1918-2017», *NLR* 107, noviembre-diciembre de 2017.

[15] Paulo Eduardo Arantes: autor de *A fratura brasileira do mundo*, São Paulo, 1990; *O novo tempo do mundo*, São Paulo, 2015; profesor de filosofía en la Universidad de São Paulo.

Son buenas ideas. La puesta en escena tendría que enfatizar las palabras, pero quién sabe cómo se podría hacer eso. Vi una buena puesta en escena de una obra de Beckett en la que se proyectaba una enorme boca roja en una pantalla. No había otros actores, nada, solo una inteligente actriz, cuya boca se veía hablando en la oscuridad. Una boca y un discurso interminable: un gran espectáculo. Para *Rainha Lira* habría muchas bocas gritando. Hay que tener en cuenta que en la obra no hay indicaciones escénicas: el director es libre de hacer lo que mejor considere. Los diálogos (o monólogos) son demostrativos, pero el director también tendrá que añadir algo.

¿Para quién está escrita Rainha Lira?

¿Por qué intentar determinar su público de antemano? A menos que se trate de teatro didáctico, que tiene un propósito educativo explícito, es mejor dejar este asunto al proceso teatral y a las sorpresas que pueda depararnos. Dependiendo de las circunstancias, el público podría incluir a la policía secreta, a estudiantes, a profesores, a trabajadores, a aficionados al teatro, a padres de estudiantes o incluso al personaje de derecha ilustrado de la obra, que se siente atraído por «las cuestiones del alma humana».

Vuelvo a la relación entre obra y público: ha habido una serie de tendencias especificadoras en la producción cultural reciente que, en un intento de conferir dignidad literaria a poblaciones estigmatizadas, promueven la idea de la autenticidad social de la voz enunciadora. Este planteamiento, que parece estar en tensión con la aspiración de la literatura a la experiencia vicaria, constituye ahora un importante nicho de mercado, respaldado por las demandas de la política de identidad. ¿Cómo se relaciona la obra con este fenómeno?

El estigma es una variante brutal del prejuicio, que deslegitima a sus víctimas y las atrapa en una posición de opresión. Es natural que estas reaccionen y respondan de la misma manera, negando la legitimidad de sus opresores e invalidando su «posición discursiva», por usar términos actuales. Los hombres no pueden hablar de las mujeres, los blancos de los negros, los heterosexuales de los homosexuales, los ricos de los pobres. Se trata de una batalla, así como de un medio, para asegurar nichos de mercado para los débiles. Dicho esto, el arte de la ficción presupone, lo cual constituye un avance de la civilización, que los autores, los lectores y los espectadores se pongan en la piel de personajes diferentes a ellos, sin lo cual no hay literatura que valga la pena. Como dijo

Bernard Shaw a sus amigos poetas, que querían reservarse el derecho de hablar de poesía: «Aunque no puedo poner un huevo, soy un muy buen juez de la calidad de una tortilla». En otras palabras, no hace falta ser un elefante para hablar de elefantes.

En mi obra, todos hablan de todos, normalmente en su propio perjuicio (aunque sin intención), y esa contradicción es el punto más importante. El cambio y el intercambio de posiciones de los interlocutores y de sus palabras es un principio de composición y también de investigación. No hay nada más antidialéctico que autorizar o desautorizar automáticamente un discurso por la posición del interlocutor. La dialéctica consiste en tener en cuenta las tensiones y contradicciones entre la posición y lo que se dice, reflexionar sobre ellas y considerarlas como una relación viva en la que ninguno de los polos es válido por sí solo. Cancelar esa interdependencia va en contra de la dialéctica, el arte y la inteligencia. El autoconfinamiento no es un antídoto contra el estigma y sus venenos.

Rainha Lira se cierra con el hito cronológico del regreso del rey Lula. ¿Cómo evaluarías el nuevo mandato del lulismo al frente del gobierno a la luz de los argumentos de la obra?

Una cosa es narrar un ciclo completo y otra muy distinta es describir uno que aún está en curso en cuyo caso los resultados finales pueden confirmar, redefinir o socavar lo que ha sucedido anteriormente. En este caso, la narración es mucho más arriesgada y pone en juego la capacidad de discernimiento histórico del escritor. Las incertidumbres introducen elementos de duda y polémica, lo cual también significa más complejidad y más verdad, que son valores estéticos. El ejemplo más destacado es *Doctor Faustus*, de Thomas Mann, que analizaba el destino del nazismo en medio de la vorágine de la Segunda Guerra Mundial sin saber cómo terminaría*.

La versión portuguesa de este artículo, «Conversa com Roberto Schwarz sobre *Rainha Lira*» se ha publicado en *Literatura e Sociedade*, vol. 32, núm. 41, 10 de septiembre de 2025.